

**„Das Wirklichkeitsgefüge, in dem man sich sonst so wohlig aufhält, zu irritieren“**

Ein Gespräch mit Claudia Bosse (theatercombinat, Wien) über die Produktionen *BAMBILAND08* und *THE TEARS OF STALIN*

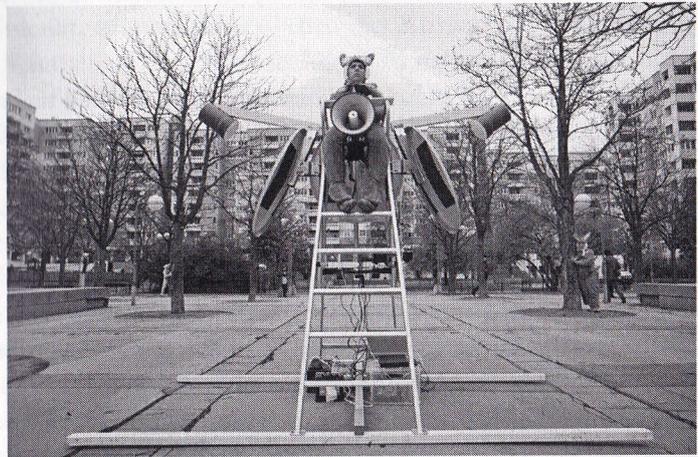


Abb. 1: *Bambiland*, 2008.

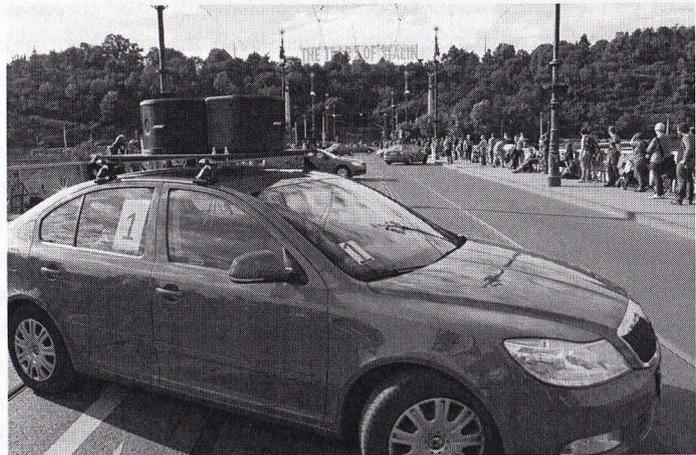


Abb. 2: *Tears of Stalin*, 2011.

**„das Wirklichkeitsgefüge, in dem man sich sonst so wohlig aufhält, zu irritieren“  
ein Gespräch mit Claudia Bosse**

melanie albrecht, michael wehren, verortungen / entortungen: urbane klangräume 2015  
(seite 2 von 13)

*Wir möchten vor allem mit dir über deine Arbeiten im Stadtraum sprechen, um genauer zu sein: über die Arbeiten, in denen du insbesondere mittels der Choreographie von Objekten, PerformerInnen und Sound im Klangraum der Stadt operierst. Beschäftigt man sich mit deinen Arbeiten, hat man den Eindruck, dass sie einerseits eine gewisse choreographisch-konzeptionelle Strenge und Genauigkeit aufweisen, andererseits aber offene Situationen kreieren, deren Ausgang nicht von vornherein klar ist. Gerade auf BAMBILAND08 scheint das zuzutreffen.*

Claudia Bosse: *BAMBILAND08* war der vorletzte Teil innerhalb der Serie *tragödienproduzenten*, was wesentlich war für den Kontext, d.h. es ging um eine Auseinandersetzung mit der Tragödie als einem bestimmten Tool einer gesellschaftlichen Praxis. *BAMBILAND08* stand stark der Inszenierung *Die Perser* gegenüber, die im Staatstheater Braunschweig mit sehr großen Chören stattgefunden hat, mit einem anderen Begriff von öffentlichem Raum, der meint, dass man die Stadt oder die BürgerInnen der Stadt an einem Arbeitsprozess beteiligt und dann gemeinsam die Bühne eines Staatstheaters einnimmt. Dem stellte *BAMBILAND08* eine Praxis im Stadtraum Wiens gegenüber und diesen speziellen Text, der die Medialisierung und Problematisierung des Irakkrieges in Mitteleuropa über verschiedene Sprechhandlungen und Adressierungen problematisiert.

Wir versuchten, diesen Text nicht in einem Exklusivraum zu verhandeln, sondern ihn in die Stadt heraus zu tragen. Dazu gehörte die Überlegung, im Gegensatz zu den *Persern* eine andere Art von Chorarbeit zu entwickeln und für diese Chorarbeit den Text Elfriede Jelineks mit einer Frauenstimme über mehrere Kanäle aufzunehmen und auf zwölf Lautsprecher-Objekte aufzuteilen. Ich habe dann eine Partitur erstellt und begonnen, über vier Wochen mit der Sprecherin Anne Bennent gemeinsam an dieser Partitur zu arbeiten, die mit Wolfgang Musil in fünf Tagen aufgenommen wurde. Zunächst haben wir daran gearbeitet, den Text in seiner Struktur, in seiner Interpunktion und den zum Teil elend langen Satzbögen zu verstehen und für die Sätze und den gesamten Text eine Ökonomie und besonders den Atem zu finden. Ich habe großen Wert darauf gelegt, Aussagen nicht vorwegzunehmen, sondern mit den Worten den Wortverlauf im Moment zu konstruieren und damit die Sprechakte des Textes zu aktivieren und die unterschiedlichen Sprechpositionen, über die dieser Text

**„das Wirklichkeitsgefüge, in dem man sich sonst so wohlig aufhält, zu irritieren“  
ein Gespräch mit claudia bosse**

melanie albrecht, michael wehren, verortungen / entortungen: urbane klangräume 2015  
(seite 3 von 13)

konstruiert ist, zu ergreifen. Ich habe Anne gebeten, den Text wie einen Dialog zu sprechen, einen Dialog mit jemandem, der antworten und/oder eingreifen soll, aber immer entlang der Struktur des Textes. Das war wesentlich für die Pausen nach den Sätzen, den Fragen, etc., die den Raum für die späteren ZuhörerInnen und ihr Denken öffnen sollten. Und was so merkwürdig klingt, sich vorzustellen: dass sie den Weg vom Mikrofon über den Lautsprecher in den Stadtraum im Sprechen mitdenkt, spannt, führt – eben das Erreichen oder Durchziehen des Raumes mit der Stimme. Die Partitur war in der Lautstärke von sehr laut bis Flüstern und in der Tonhöhe, als Resonanzraum in ihrem Körper, unterschieden, sowie im Overdubbing, dem Nachsprechen des gleichen Textes. Dabei wurden einmal die Verben, dann die Substantive mehr betont, oder aber es war beim Widersprechen der gleichen Textstelle ihre Stimmlage ein wenig höher als die zuerst eingesprochene Grundstimme. Die Grundstimme hat sie in einem, das war mir wichtig, entlang der Partitur eingesprochen. Zu dieser waren dann die verschiedenen Overdubbings aufgenommen, oder aber die Verteilung der Grundstimme arrangiert auf zwei, drei oder manchmal auch vier Kanäle. Wir sind dann auf eine interessante, grundlegende Fragestellung zum Chor gekommen, weil Anne mit sich selbst einen Chor bilden musste. Sie hat sich gehört und hat dann wieder mit sich selbst gesprochen. Diese Vier-Kanal-Aufnahme war für über längere Zeit mit Simon Häfele gemeinsam entwickelte Klangobjekte geplant, die dann im öffentlichen Raum stehen sollten. Es war klar: Es gibt eine Vier-Kanal-Aufnahme, die dann jeweils drei Klangobjekte als Sprechkörper bespielt, d.h. die drei Objekte, die einen der vier aufgenommenen Kanäle ausstrahlen, bilden zusammen zwölf Objekte und so einen klassischen griechischen Chor. Diese Klangobjekte konnten dann von PerformerInnen im Stadtraum unterschiedlich bewegt werden und den Klang in den jeweiligen Stadtraum, der immer schon an sich eine Komposition von Klängen ist, unterschiedlich einschreiben. In diesem Stadtraum haben auch die Bewegungskonfigurationen, die zum Teil durch die Partitur vorgegeben waren, auf dessen je spezifische Klanglichkeit reagiert – immer mit dem Aspekt der kompletten Unkontrollierbarkeit des öffentlichen Raumes. Die Dauer der Aufnahme betrug zwei Stunden und 47 Minuten. Es gab in Wien sieben verschiedene Interventionen und für diese haben wir gemeinsam mit Alexander Schellow, Christine Standfest und Gerald Singer

**„das Wirklichkeitsgefüge, in dem man sich sonst so wohlig aufhält, zu irritieren“**

**ein Gespräch mit Claudia Bosse**

melanie albrecht, michael wehren, verortungen / entortungen: urbane klangräume 2015

(seite 4 von 13)

ein Gesamt-Raumkonzept entwickelt. Ich habe in sehr kurzer Zeit an diesen Orten eine Choreografie für die jeweilig verwendeten Klangkörper und reagierend auf die vorhandene Architektur entworfen. Es gab zwei bis drei verschiedene Sets: beispielsweise ein Set mit einer bestimmten Lautsprecherqualität, deren sehr intimer Sound sehr weit projiziert werden konnte, und es gab ein Set mit Megafonen, die natürlich mit dieser Sprachaufnahme einen bestimmte Wiedererkennungsrahmen erstellt haben, weil das Megafon oft mit politischer Propaganda assoziiert wird. Jeder Klangkörper hatte unterschiedliche Klangcharakteristiken und auch die Orte hatten in ihrer Klanglichkeit, Architektur und symbolischen Besetztheit in Wien jeweils komplett andere Funktionen und Bedeutungen. Aber in ihnen wurde immer die ganze Sprach-Komposition, jeweils unterschiedlich choreografiert, abgespielt.

*bleiben wir zunächst bei den Orten. Deine Arbeit schreibt sich in die alltäglichen Choreographien der Stadt und die mit diesen verbundene Akustik ein. Welche Orte in Wien waren für die Stationen der Intervention entscheidend? Es war zum Beispiel der Schwarzbergplatz dabei. Was waren die Auswahlkriterien?*

Die Auswahlkriterien waren einerseits zu sagen: Wo gibt es eigentlich von der räumlichen Konfiguration her unterschiedliche Dimensioniertheiten, wie sind sie unterschiedlich in das urbane Netz integriert und wie sind sie symbolisch besetzt? Der Schwarzbergplatz war ganz klar einerseits wegen des Russendenkmals interessant, andererseits wegen seiner Neugestaltung – eine sehr große weite Fläche mit diesem Monument, im Hintergrund gleichzeitig in einer Achse zur Ringstraße, mitten in einer stadtverkehrsumfahreneren Situation. Zugleich bietet er genügend Aushandlungsplatz, so dass man dort mit recht üppigen Objekten verfahren konnte. Demgegenüber steht eine sehr viel konzentriertere Situation am Donaukanal, wo der erste Bezirk zum zweiten Bezirk eine Grenze schlägt. Der Kanalbereich zwischen Drogenddeal und Vergnügungskultur, wo also Freizeitgestaltung sehr unterschiedlich besetzt ist, hat als akustische Reflexionsrahmung einen komplett anderen Sound erzeugt und wurde mit anderen Objekten bespielt.

Dem wiederum gegenüber steht das Haus des Meeres. In den Flaktürmen, die während des Zweiten Weltkrieges als Dreieck um den

## „das Wirklichkeitsgefüge, in dem man sich sonst so wohlig aufhält, zu irritieren“

### ein Gespräch mit claudia bosse

melanie albrecht, michael wehren, verortungen / entortungen: urbane klangräume 2015

(seite 5 von 13)

„Das Wirklichkeitsgefüge, in dem man sich sonst so wohlig aufhält, zu irritieren“ • 49

Stephansdom und immer in Zwillingspaartürmen gebaut wurden, ist in einem das Haus des Meeres drin, aber zugleich stellt die stadtkriegerische Architektur ihren merkwürdigen Kontext. Es gibt dort Unterwasserlandschaften für kleine Kinder und gleichzeitig eine Gedenkstätte. Dort war die Variante, die Intervention auf dem Plakturm mit einer fast pathetischen Geste der Verlautbarung vom Dach zu beginnen, damit die zentrale Funktion des Turmes akustisch auszunutzen und anschließend die Leute einzuladen, sich durch das Haus des Meeres mit den unterschiedlichen Sozialisierungen der Reptilien und Fische zu bewegen und diese Art von Gesellschaft zu betrachten, während man den *Bambiland*-Text hört, je nach Raum aus unterschiedlichen Quellen und in unterschiedlichen Situationen, mit seinen verschieden ideologischen Sprechhandlungen und Beschreibungen kriegerischer Handlungen. Dass man dann oben auf dem Dach endete und wiederum auf die Stadt schaute, aus der man kam, das war eine schöne Umdrehung der Perspektive.

Und als drittes anderes Beispiel: die Bespielung der Rennbahnwegesiedlung, in der die akustischen Objekte als Medientürme funktioniert haben. Hierbei war die Frage: Wo gibt es in Wien Wohnkontexte oder institutionalisierte Sozialutopien, die zu einer bestimmten Art von Bauen und Wohnen geführt haben? Es ging darum, sich dort einzuschreiben, parallel drei Höfe zu bespielen, an diesem Ort durch die Tierkostüme auch eine bestimmte Kontextualisierung eines Aspektes von Jelineks *Bambiland*, der sich auf Felix Saltens im Ersten Weltkrieg entstandene Gesellschaftsparabel *Bambi* bezieht, vorzunehmen und das wieder in diesen halböffentlichen Wohnbau hineinzulegen.

*In BAMBILAND08 ging es auch um eine permanente Adressierung der PassantInnen oder der zu ZuschauerInnen und ZuhörerInnen gewordenen PassantInnen. Wie wurde diese Adressierung aufgenommen? Was war das für ein Wechselspiel oder Zusammenspiel?*

Da gab es bei uns eine längere Diskussion, ob man eine Aktion im öffentlichen Raum ankündigt oder einfach stattfinden lässt. Wir haben uns dann entschlossen, sie anzukündigen, und dadurch ergab sich eine zweigeteilte oder vielleicht auch dreigeteilte Öffentlichkeit. Einerseits Menschen, die hinkommen, weil sie wissen, warum sie da hinkommen, und andererseits die, die diesen Ort passieren. Das

**„das Wirklichkeitsgefüge, in dem man sich sonst so wohlig aufhält, zu irritieren“**

**ein Gespräch mit Claudia Bosse**

melanie albrecht, michael wehren, verortungen / entortungen: urbane klangräume 2015

(seite 6 von 13)

Interessante an dem Jelinek-Text ist: Sie arbeitet mit verschiedenen Sprachmasken, die sich ja auch verweigern, eine richtige Haltung einzunehmen. Der Text agiert über die Problematisierung verschiedener Haltungen. Damit werden auch viele politisch inkorrekte Aussagen getroffen und es ist sehr interessant, wenn dann diese Sätze auf PasantInnen treffen, die zum Teil empört reagieren oder nicht wissen, wie sie es kontextualisieren sollen, dann eine kurze Aussage treffen oder länger bleiben und versuchen, dieses merkwürdige Ereignis dieser fast retro-futuristischen Anordnung einzuordnen. In dieser Art öffentlichem Kontext ist die Rezeptionsdauer und Rezeptionshaltung in keinsten Weise mehr kontrollierbar und setzt natürlich so eine Arbeit einer Fragmentierung der Eindrücke aus. Es stellt sich natürlich immer die Frage: Hat man das Recht, temporär totalitär einen öffentlichen Ort mit etwas Bestimmtem zu besetzen und seiner immer schon totalitären, doch im Stadtgebrauch gewöhnten Fügung kurzfristig zu entreißen. Das führt immer per se zur Auseinandersetzung, was ich jedoch interessant finde – wenn es eine Verschiebung des Sozialraums, des Stadtraums, des visuellen Raums oder auch des akustischen Raums gibt.

*Mit den AkteurInnen, Gepäckwagen, Lautsprechern, Mikrofonhelmen etc. scheint BAMBILAND08 einen ebenso bewegten wie installativen Raum zu schaffen, in dem sich Körper, Objekte und eine körperlose Stimme auf immer wieder neue Weise miteinander verknüpfen und überkreuzen. Dazu heißt es in der Beschreibung zu BAMBILAND08: „Menschen steuern Geräte, die mit einer Stimme sprechen, die zu sich spricht, Menschen verschmelzen und tanzen mit Objekten.“ Der Chor als Klangkörper ist dabei im Wortsinn auch Träger der Botschaft, also Trägermedium.*

Genau, das war auch interessant für den Arbeitsprozess. Es gab kurze, schnelle Proben, die, weil wir wenig Zeit hatten, sehr über meine Ansagen organisiert waren, so dass der Körper der PerformerInnen zum Trägermedium dieser einen Stimme wurde, und zugleich hat dies die Körper, die diese gleiche Stimme tragen oder bewegen, als Individuum in eine eigenartige Funktion versetzt. Plötzlich bist du in einer Funktion zu einem Gesamtgefüge. Aber nicht mehr als Ausdruck deiner Selbst für Irgendetwas, sondern in einer Funktion für eine gesamte Konstellation – in der du auch einen kollektiven Körper

**„das Wirklichkeitsgefüge, in dem man sich sonst so wohlig aufhält, zu irritieren“  
ein Gespräch mit claudia bosse**

melanie albrecht, michael wehren, verortungen / entortungen: urbane klangräume 2015  
(seite 7 von 13)

„Das Wirklichkeitsgefüge, in dem man sich sonst so wohlig aufhält, zu irritieren“ • 51

mitbildest. Interessant war, dass durch diese Enteignung oder Über-  
eignung und diese spezielle Form von Verkörperung auch ganz viele  
Fragen zu deiner eigenen Stimme als Teil auch deiner politischen  
Position oder deines Seins sich gestellt haben. Weil jeder Körper mit  
dieser einen gleichen Frauenstimme oder als Bedeutungsträger, diese  
Stimme durch den Raum tragend, informiert wurde.



Abb. 3: *Bambiland*, 2008.



Abb. 4: *Tears of Stalin*, 2011.

**„das Wirklichkeitsgefüge, in dem man sich sonst so wohlig aufhält, zu irritieren“  
ein Gespräch mit Claudia Bosse**

melanie albrecht, michael wehren, verortungen / entortungen: urbane klangräume 2015  
(seite 8 von 13)

52 • Claudia Bosse

*Bertolt Brechts Rat an die Städtebewohner war „Verwisch die Spuren“ – du scheinst hingegen durch das Arrangieren und Choreographieren der Stimme den Apparat, der sie hervorbringt, dezidiert auszustellen.*

Das ist für mich eine grundsätzliche Frage, wenn du im öffentlichen Raum agierst: Wie deutlich willst du eingreifen oder wie unauffällig willst du in diesem anwesend sein oder möchtest du auch eine Verschiebung des Ablaufs der Funktionalitäten des Öffentlichen erzeugen – als ein Organismus. Dieser Apparat von Abläufen, auch als eine Setzung gegen den anderen, bereits vorhandenen Apparat der Abläufe, ist für mich in diesen kurzen drei Stunden des Intervenierens ein wichtiger Aspekt – indem, wie er dann als Gegenapparat die Abläufe stört oder auch anders informiert, als Kontrastmittel anderer Funktionsweisen gilt und nie nur auf sich verweist, sondern immer als Funktion in diesem Gesamtfunktionsgefüge Stadt auch eine Unterbrechung darstellt.

*Wenn man dieses Verhältnis zwischen der Architektur des Stadtraumes und der Choreographie der Intervention betrachtet, scheint es neben den Differenzen – aufgrund der Anordnung bleiben PerformerInnen und Objekte ausgestellt – auch Verbindungen zu geben. PerformerInnen und Objekte fügen sich als Elemente in die Szenographien der Orte ein, passen sich in Vorhandenes, in den Stadtraum ein.*

Was ich interessant finde im Stadtraum sind zwei Ebenen. Einerseits auf vorhandene Strukturen innerhalb eines Gefüges hinzuweisen und die unterschiedlichen Performative ernst zu nehmen, andererseits zu ihnen eine Differenz zu schaffen im Sinne einer Unterbrechung, auch im Sinne der Unterbrechung einer Wirklichkeitswahrnehmung. Einer Wirklichkeitswahrnehmung, die häufig eigentlich nur darin besteht, dass man als StädtebewohnerIn nie mehr dort ist, wo man eigentlich ist, sondern dass man in Abläufen funktioniert. Und diese Art der Unterbrechung geschieht über die Adressierung und zugleich über diese Art von merkwürdigen Gefügen, die fast militärisch anmutenden Anordnungen – je nach Ort war das z. B. bei *BAMBILAND08* sehr unterschiedlich –, die den Raum oder Platz beanspruchen, diesen Ort visuell wie auch akustisch beschreiben. Was das Potential von Stadtinterventionen als solches darstellt, das ist das Gefüge

**„das Wirklichkeitsgefüge, in dem man sich sonst so wohlig aufhält, zu irritieren“  
ein Gespräch mit claudia bosse**

melanie albrecht, michael wehren, verortungen / entortungen: urbane klangräume 2015  
(seite 9 von 13)

---

„Das Wirklichkeitsgefüge, in dem man sich sonst so wohlig aufhält, zu irritieren“ • 53

von Bedeutungszusammenhängen und Funktionalitäten kurzfristig zu unterbrechen, auszusetzen, eine andere Möglichkeit einer anderen Wirklichkeit wahrscheinlich zu machen. Und damit das Wirklichkeitsgefüge, in dem man sich sonst so wohlig aufhält, zu irritieren.

*Eine andere Einschreibung in die akustische Ordnung der Stadt fand mit der Intervention THE TEARS OF STALIN in Prag statt. Kannst du bitte kurz beschreiben, wie diese Arbeit aufgebaut ist?*

Es ging die Einladung seitens der Prager Quadriennale mit den Worten an mich, man wolle etwas Monumentales haben. Und ich dachte: Was ist das für eine merkwürdige Anrufung, die da stattfindet. Ich habe mich aber dann nach der Prüfung der Umsetzungsmöglichkeiten dafür entschlossen. Mich interessierte es, eine dreiteilige Intervention zu entwickeln, bei der ich über drei verschiedene Ebenen versuchen wollte, den Stadtraum zu informieren. D. h., die drei Teile sollten Referenz auf das größte Stalin-Denkmal nehmen, das erst nach Stalins Tod inauguriert wurde und das auf dem Letná-Hügel prangte, aber sieben Jahre nach den Chruschtschow-Edikten gegen den Personenkult gesprengt wurde. Und sich so einerseits auf diese doch merkwürdige Geschichte von Prag zu beziehen, vielleicht auch gerade im Zusammenhang ihrer Position bis 1989 – und andererseits zu reflektieren: Was waren Ursprünge, was waren Referenzen für die sogenannte Samtene Revolution, die stattgefunden hat, wo auch dieser Ort wichtig war, weil aus dem Fundament dieses Denkmals die erste freie Radiostation, genannt Radio Stalin, sendete. D. h., ich habe mich auf diesen Ort kapriziert und gedacht: Das ist ein Ausgangspunkt, eine Ausgangsachse, von der aus mich die Stadt interessiert, die ja zwischen Historienkitsch und Touristenterror so merkwürdig unwirklich erscheint. Diese Achse führt vom Letná-Hügel eigentlich direkt über die Channel-Gucci-lalala-Straße bis zur Altstadt.

*Zu dieser unwirklichen Erscheinung der Stadt, die als Kulisse wirkt, passen diese im Stil des Hollywood-Signs gehaltenen riesigen Letter, die im Rahmen von THE TEARS OF STALIN an die Stelle des Monuments gestellt wurden.*

Genau. Also unwirklich auf dieser merkwürdigen Oberfläche, die sich für eine Imagination über die Stadt Prag und ihre Historie

**„das Wirklichkeitsgefüge, in dem man sich sonst so wohlig aufhält, zu irritieren“**

**ein Gespräch mit Claudia Bosse**

melanie albrecht, michael wehren, verortungen / entortungen: urbane klangräume 2015  
(seite 10 von 13)

zwischen den Lagern und Kafka ihre eigene Identität schafft. Es gab drei Elemente, einerseits dieser merkwürdige Hügel, der wie eine Wunde schien, auf den ich die Lettern „The Tears of Stalin“ gesetzt habe und die aus dem allgemeinen Stadtbild hervorstachen. Ich wollte das mit einem stummen Chor konterkarieren, für den 500 bis 1.000 Leute vorgesehen waren, die vom Berg aus bis zur Altstadt diese ganze Straße als eine stumme Konstellation sperren, die diesen Stadtraum für sich aussetzt und beansprucht. Die eine lose Konstellation bilden, die eine Unterbrechung darstellt, aber nach 50 Minuten dieser Stillstellung dann die Fiktion der eigenen Biografie flüsternd spricht. Ich wollte den Fragen nachgehen: Welche Funktion hat der öffentliche Raum? Welche Funktion hat der Privatraum, was ist die Verbindung zur eigenen Biografie? Wie stellt man das aus oder nicht? Was ist der Raum des Politischen im Öffentlichen und existiert der überhaupt? Wichtig war mir einerseits diese große Menge mit einer Absicht, die aber individuelle Haltung erzeugt hätte, plus die Darbietung oder das Teilen der eigenen Biografie, die auch im Futur gesprochen werden sollte. Eine Menge, die eine Mischung sein sollte aus physischem Chor und einer Art lebendem Archiv. Der dritte Teil war ein Autochor und angelehnt an den russischen Komponisten Arseni Michailowitsch Araanow, der auch mit Sirenen gearbeitet hat, ist eine Komposition mit Sirengeräuschen entstanden, zu der zehn Autos durch die Stadt fahren mit einer Komposition von Sirenentönen – ein Ausnahmezustand. Die Töne haben als Frequenzpaare miteinander jeweils eine Bewegung hergestellt. Und dieser Chor der Autos sollte wieder auf diesen stillen Chor treffen – also das Visuelle, die Art der Zurücknahme des Sprechens und der Einsatz des Körpers als eine Besitznahme des öffentlichen Raumes zu diesem Autochor, der den gesamten Innenstadtbereich bespielen sollte. Es war aber so, dass aufgrund verschiedener unglückseliger Zusammenhänge mit der Organisationsstruktur es mehrere Versuche gab im öffentlichen Raum, die auch wahnsinnig interessant waren, aber schlussendlich für diesen stillen Chor nicht die für mich erachtete notwendige Anzahl von Menschen zusammengekommen ist. Daraufhin habe ich mich entschlossen, diesen stillen Chor nicht zu machen und als Performance auszulassen, dieser Teil hat nicht stattgefunden.

**„das Wirklichkeitsgefüge, in dem man sich sonst so wohlig aufhält, zu irritieren“**

**ein Gespräch mit claudia bosse**

melanie albrecht, michael wehren, verortungen / entortungen: urbane klangräume 2015  
(seite 11 von 13)

„Das Wirklichkeitsgefüge, in dem man sich sonst so wohlig aufhält, zu irritieren“ • 55

*War es die Idee des stillen Chores, der nach 50 Minuten beginnt zu flüstern, dass durch ihn ein intimer Klangraum geschaffen wird? Ein Raum, in dem es nicht um Hörigkeit oder um die Reproduktion von Souveränität durch Lautstärke geht, sondern um das Hinhören auf die parallel erzählten, einzelnen Geschichten?*

Ja, Es ging um die einzelnen Geschichten, aber auch darum zu wissen, dass 500 Leute dieses gleichzeitig tun und es sich somit auch zugleich wieder entzieht. Es geht um das Hinhören, aber zugleich auch um das Wissen und das ist das großartige der installativen Ansätze, dass die Chronologien aufgelöst werden, und du weißt aber, du bist in einem Gefüge von etwas, das gleichzeitig stattfindet. Und dieser Teil, da brennt mir noch das Herz, musste abgesagt werden. Es gab den Autochor, der zu einer recht interessanten Situation geführt hat, denn eigentlich hätte auf der Brücke bis unterhalb des Denkmals der Chor begonnen, sich bis zur Altstadt zu bewegen. Da der Chor abgesagt wurde, habe ich eine Situation mit den Autos auf der Brücke geschaffen und die Choreografie begann am Wenzelsplatz. Zuvor bin ich drei Wochen mit der Stoppuhr durch die Stadt gefahren und habe höchst komplizierte Routen für neun Autos, die in einer bestimmten Gruppenanzahl mit dieser Sirenen-Komposition fahren, zusammengestellt. Nach 20 Minuten der Performance wurden wir von der Polizei angehalten und die Choreografie gestoppt, jedoch warteten Leute auf der Brücke, dass da jetzt was passiert. Nach anderthalb Stunden Verspätung sind wir dann auf die Brücke gefahren, wo noch immer wahnsinnig viele Leute waren.

*Sehr charmant fand ich den Zufall, dass dann auch noch eine Ambulanz durch das Setting fährt und auch eine Sirene ertönt, ein Warnzeichen, ein akustisches Zeichen für einen Notfall. Die Sirenen, die du verfremdet benutzt hast, zitieren auch einen Ausnahmezustand vor Ort an?*

Ja, es ging absolut um diesen Ausnahmezustand. Einerseits die Lettern als Kontextualisierung und auch eine Befragung von bestimmten Ideologien, zugleich diese Art von Stille im Stadtraum, die aber mit einer manifesten körperlichen Präsenz einherging, und zugleich dieser den Stadtraum in einen Ausnahmezustand setzende Autochor, der so einen merkwürdigen Schwebezustand erreichen oder

**„das Wirklichkeitsgefüge, in dem man sich sonst so wohlig aufhält, zu irritieren“**

**ein Gespräch mit Claudia Bosse**

melanie albrecht, michael wehren, verortungen / entortungen: urbane klangräume 2015  
(seite 12 von 13)

eine merkwürdige Aufmerksamkeit über diese Sirenen schaffen sollte, die mit einem Ausnahmezustand verbunden sind. Die Autos fuhren zwischen dem historisch und politisch interessanten Wenzelsplatz durch die gesamte Altstadt in Loop-Routen über die Brücke, über den Fluss, durch kleine Gassen der Altstadt, so dass sich die Sirenen über die Distanz und die Reflektion der Häuserwände miteinander ‚verbanden‘, in 3er-Gruppierungen, die tonal aufeinander abgestimmt waren und sich in den Straßenverkehr mischten, bis alle Autos wieder zusammentrafen und in loser Formation, jedoch akustisch den Stadtraum einfassend mit schwebenden Tönen.

*Am Ende der Performance sieht es so aus, als ob die Wagen alle gleichzeitig einen Motorschaden hätten. Dazu hört man weiter die Sirenen, wodurch die rauchenden Autos auch an die Formel 1 erinnern.*

Die Fahrer hatten auch Masken auf. Wir haben versucht, diese Autos mit Rauchbomben außer Kraft zu setzen, eine maschinelle Unterbrechung, die natürlich gesetzt war. Die dann wieder durch eine fast merkwürdige Parade aufgelöst wurde und sich in den Stadtraum weiter gezogen hat. Eine Re-Information. Dass ein Mittel nicht auf einer Ebene fixiert werden kann, sondern es auch dort immer wieder unterschiedliche Anmutungen und Re-Kontextualisierungen gibt. Die Frage, warum schau ich hier eigentlich? Was tue ich hier, indem ich das bezeuge? Was ist meine Position? Was betrachte ich da eigentlich? Was höre ich? Was höre ich von den Stadtgeräuschen erst durch die akustische Intervention?

Und noch eine Geschichte zu den Lettern. Das Ganze ist wirklich ein Traumprojekt von mir. Die Lettern haben große Diskussionen ausgelöst in der Stadt. Ich hatte einen Vertrag, der besagte, dass die Lettern die gesamte Dauer des Festivals der Quadriennale auf dem Berg stehen sollen. Jedoch wurden die Lettern, da meine Performance vorbei war, ohne mein Wissen abgenommen. Die Begründung war zu starker Wind, ein Buchstabe war sechs Meter hoch. Ich habe Einwände erhoben und wollte die Lettern wieder aufstellen lassen. Jedoch wurde schon damit begonnen, einige der Lettern zu zerschreddern. Dann habe ich gesagt: Nehmt das hoch, was noch übrig ist. Somit wurde aus „The Tears of Stalin“ „The Tears Ali“. Das war noch drei Tage so zu sehen.

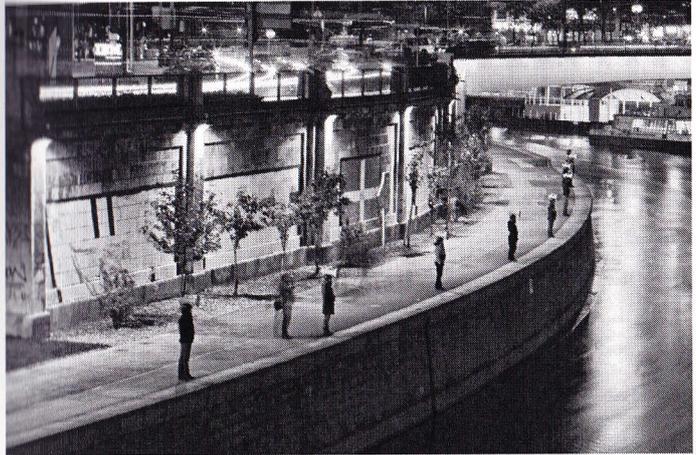


Abb. 5: *Bambiland*, 2008.



Abb. 6: *Tears of Stalin*, 2011.

*Das Gespräch wurde am 07. Januar 2014 geführt und für den Abdruck im vorliegenden Band geringfügig editiert. Fragen: Melanie Albrecht und Michael Wehren.*